



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

10 | 2009

Présence africaine

« In the American Grain »

Une introduction au débat Ellison-Hyman

An Introduction to the Ellison-Hyman Debate "In the American Grain"

Emmanuel Parent



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1578>

DOI : 10.4000/gradhiva.1578

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 4 novembre 2009

Pagination : 174-181

ISBN : 978-2-35744-012-8

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Emmanuel Parent, « « In the American Grain » », *Gradhiva* [En ligne], 10 | 2009, mis en ligne le 04 novembre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1578> ; DOI : 10.4000/gradhiva.1578



Fig. 1 Les trois personnages principaux de *Amos and Andy*, show radiodiffusé de 1929 à 1943 par deux acteurs blancs, relancé à la télévision en 1951 par deux acteurs noirs. Avec la permission de Photofest.

Lorsqu'en 1947 Alioune Diop écrivit, sur les conseils de Richard Wright, à Ralph Ellison pour lui proposer de collaborer au projet de Présence Africaine, ce dernier ne prit pas la peine de répondre à ses lettres. En 1956, il refusa de nouveau de participer au Premier Congrès des artistes et écrivains noirs de la Sorbonne, alors qu'il était pourtant en résidence à Rome à la même époque. Pour des raisons idéologiques, Ellison a toujours tenu à se démarquer de l'effort de construction intellectuelle de la diaspora africaine. Pourtant, en privé, dans son appartement new-yorkais, il n'en cultivait pas moins avec patience des « violettes africaines » et collectionnait de nombreuses statuettes d'art classique yoruba. Tel était le résultat, souvent imprévisible, de la double conscience afro-américaine chez Ralph Ellison, dont il disait lui-même qu'elle était un « difficile fardeau » (uneasy burden). On trouvera, dans le débat présenté ici, le visage public de l'impossible résolution de cet écart existentiel.

« In the American Grain »

Une introduction au débat Ellison-Hyman

*He thinks mose had to get this mess from Africa
when all he had to do was breathe the American air and
he was ready to teach other Americans how it was done.*

Ralph Ellison, lettre à Albert Murray, 2 juin 1957

Emmanuel
Parent

Au printemps 1958 paraissait dans la revue littéraire indépendante de gauche *The Partisan Review* une polémique entre Ralph Ellison (1913-1994) et Stanley Edgar Hyman (1919-1970) sur la littérature noire et sa tradition folklorique. La réponse d'Ellison à l'essai de Stanley Hyman est passée à la postérité, alors que la contribution originale de Hyman est bien vite tombée dans l'oubli. Nous en restituons les passages auxquels répond directement Ralph Ellison, afin de mieux contextualiser les arguments de ce dernier, écrits dans l'urgence de la polémique. Le ton mordant employé n'est pas si fréquent chez l'auteur du roman célèbre de 1952, *Homme invisible*. Outre cet échange, on ne le retrouve que deux fois, à l'occasion d'une recension acerbe du *Peuple du blues*, l'essai du poète nationaliste Amiri Baraka (voir Parent 2007), puis dans un débat avec Irving Howe, un critique littéraire juif radical, sur les rapports entre littérature et politique (« The World and the Jug »). Mais, contrairement aux polémiques avec Howe et Baraka, où l'on voit des conceptions d'obédience marxiste – tous deux théorisaient l'art comme un prolongement direct du politique – heurter de plein fouet les positions d'Ellison sur la culture (qu'on pourrait se risquer à qualifier, n'était l'anachronisme, de « post-critique »), l'intérêt de cet échange est qu'il intervient entre deux amis qui ont forgé ensemble leur arsenal critique et théorique.

Ellison et Hyman se rencontrent au début des années 1940 dans les cercles littéraires new-yorkais. Hyman, un juif orthodoxe athée et marié à une gentille, sera la première grande amitié intellectuelle qu'Ellison entretiendra avec un Blanc. Ellison, qui parlait un yiddish appris au contact d'employeurs juifs dans son enfance à Oklahoma City¹, s'est rapidement trouvé en affinité avec un homme dont la mobilité sociale et intellectuelle ne pouvait que le fasciner. En réalité, la rencontre avec Hyman va permettre à Ellison de s'affranchir des grilles de lecture du marxisme et du nationalisme noir, pour s'ouvrir à une vision moins positiviste du monde moderne où le mythique, le rituel et le psychique ne sont pas moins déterminants dans l'art et les comportements humains que l'économique et le social. Ce tournant culturaliste a profondément marqué l'écriture même de *Homme invisible*, roman qui délaisse les artifices du réalisme social pour pénétrer le quotidien noir américain en en révélant la dimension surréelle. Dans ce processus, Hyman est un personnage clé, accompagnant la rédaction d'*Invisible Man* jusqu'à son terme de ses conseils et commentaires.

Ces quelques précisions historiographiques nous permettent de comprendre que les deux hommes partagent beaucoup plus que le ton d'Ellison ne le laisse à penser à première vue. Ils se retrouvent ainsi sincèrement sur l'idée de l'irréductible convergence entre la culture noire et blanche. Ils partagent en outre la volonté de voir la littérature noire s'asseoir à la table des aînés « pour rejoindre les rivages symboliques et désenchantés de la littérature moderne ». Il faut cerner la spécificité de la littérature noire, mais néanmoins la juger selon les mêmes standards d'excellence que le reste de la littérature moderne. Le paragraphe d'ouverture du texte de Hyman est à cet égard une déconstruction en règle de toute lecture essentialiste ou paternaliste, même si l'on perçoit au travers de ce détour inaugural « le tremblement qui précède tout discours sur la race », pour reprendre une formule de Toni Morrison (1993 : 30). Hyman connaît bien la culture vernaculaire noire, notamment les blues (dont il analyse le rapport à la littérature dans la suite de son essai), et Ellison lui en est paradoxalement redevable. C'est donc presque en *insider* qu'il se lance dans l'analyse des lignes de force de cet ensemble.

Des Legbas blancs et des Hermès noirs

Le débat tourne donc autour de la nature et du rôle de la tradition folklorique noire américaine dans la littérature noire contemporaine. Aussi, la discussion se déplace rapidement du terrain de la critique littéraire à celui de l'anthropologie, puisqu'il s'agit de déterminer le statut du folklore noir – notamment par rapport à la tradition blanche – avant de pouvoir en mesurer les effets sur les écrivains. Dans un geste d'empathie sincère avec la tradition culturelle noire, Hyman s'attache à en dépeindre une généalogie autonome, qu'il fait remonter depuis l'écrivain actuel jusqu'aux spectacles de vaudeville du XIX^e siècle d'abord, puis de la tradition orale des contes afro-américains jusqu'à une origine ouest-africaine qui se serait transmise par-delà les affres du Passage du Milieu (cette question insistante et insoluble du lien entre l'Afrique et l'Amérique noire pourrait caractériser à elle seule l'effort épistémologique des *African American Studies*²). Cette chaîne de transmission ininterrompue aurait pour principal archétype la figure maligne du *trickster*, qui, dans la tradition anthropologique française, et notamment depuis les travaux de Denise Paulme (1975 ; 1976), est traduit par le terme de « décepteur ». On peut ainsi penser que Hyman cherche à conférer certaines



• • •

1. Voir Rampersad 2007 : 231-232. Un gamin noir d'Oklahoma City, aux antécédents africains, européens et amérindiens, maîtrisant une langue de la diaspora juive d'Europe de l'Est, voilà sans doute le terreau qui devait plus tard permettre à Ellison de déconstruire l'essentialisme racial, de quelque phénotype fût-il.

2. L'étude classique de Henry Louis Gates Jr, *The Signifying Monkey* (1988), se place elle aussi dans la lignée du débat Ellison-Hyman, en insistant cette fois vigoureusement sur l'évidence de l'origine africaine de la figure du *trickster* qui peuple la littérature orale et écrite noire américaine. Gates dit s'être inspiré de la théorie ellisonnienne du vernaculaire, même si les résultats auxquels il parvient sont à l'opposé des positions d'Ellison.

Fig. 2 Grande statue du dieu vaudou Legba, vieillard avec une canne, portant un sac en bandoulière, Haïti. Musée du quai Branly.

Fig. 3 Figurine d'Hermès, Égypte. Musée du quai Branly.



lettres de noblesse à la tradition noire dans un pays où, comme le rappelle Ellison, « l'Américain blanc a attribué au Noir une absence totale de passé ou de tradition ». Pour finir, Hyman démontre que l'écrivain noir, armé de cette généalogie, traite des mêmes préoccupations universelles que les écrivains blancs modernes.

En effet, loin de ne repérer des décepteurs que dans les cultures exotiques, sa connaissance des études en folklore comparé permet à Hyman de reconnaître qu'il existe également des décepteurs dans la tradition occidentale. Ainsi, écrivains noirs et blancs se retrouvent au *xx^e* siècle sur un terrain similaire, non pas parce qu'ils vivent dans une même société, mais du fait de l'universalité des schèmes folkloriques sur lesquels se fonde tout art. Il y a une sorte de convergence *accidentelle* entre deux corpus distincts, une convergence qui s'enracinerait dans l'universalité des folklores plus que dans une histoire commune. On pourrait ainsi dire que, pour Hyman, il existe des « Legbas » chez les Blancs (comme Hermès, dieu du commerce et de la communication, de l'oralité et de la liminalité), et c'est pour cette raison que l'on peut observer des similarités entre les littératures noire et blanche contemporaines. Ellison reformulerait sans doute les choses en insistant non pas sur des « Legbas blancs », mais sur des Janus et des Hermès noirs à partir desquels les Afro-Américains se sont reconstruit une mythologie, c'est-à-dire sur un héritage européen réinterprété plus que sur une hypothétique filiation africaine.

D'où l'on voit qu'Ellison ne souscrit pas du tout à la thèse de l'autonomie de la culture noire sur le sol américain : les cartes du jeu culturel sont bien celles distribuées par le maître blanc. Mais, si l'on donne le change, il devient possible de changer la donne, pour filer la métaphore du *gambler*. Toute la subtilité de sa position – et sa profonde actualité au regard des débats contemporains sur les notions de sous-culture, de résistance et de domination – vient du fait qu'il ne se limite pas à dénoncer, à la façon d'une sociologie critique, l'aliénation des Afro-descendants exilés sur les terres hostiles du Nouveau Monde.

Dans un premier temps, Ellison propose, dans une analyse que ne renierait probablement pas Paul Gilroy (voir *L'Atlantique noir* 2003, chapitre II), une interprétation racialisée du système de valeur anglo-saxon : lors de son moment colonial, la modernité euro-occidentale a converti le dualisme judéo-chrétien du bien et du mal en une lecture symbolique du monde en blanc et noir. C'est de ce rapt symbolique que sont en premier lieu victimes les Noirs en Amérique. La figure en *blackface* qui, de Jim Crow à Michael Jackson en passant par Elvis Presley (Lhamon 2008), hante depuis deux siècles la culture américaine, vient ainsi combler les besoins symboliques fondamentaux des Blancs et conforter leur lecture raciale du monde. À partir de là, Ellison pourrait donc verser comme la plupart de ses contemporains noirs dans une diatribe contre le racisme institutionnalisé aux États-Unis et contre l'industrie de la culture qui pervertit l'image de l'homme noir pour asseoir profit et domination. Pourtant, et c'est là que la discussion devient passionnante, Ellison choisit en fait à partir de cet instant de regarder ce que font les artistes – romanciers, acteurs, musiciens, blancs comme noirs – de ces schèmes culturels aliénants et imposés, pour réfléchir sur les négociations qu'ils arrivent à mener avec eux. C'est là qu'il fait véritablement œuvre d'anthropologue en s'efforçant de comprendre comment cette figure du décepteur en *blackface* nous parle de la condition américaine en général, et non pas simplement des souffrances du peuple noir.

Ce qui est remarquable, ici, c'est l'utilisation d'un « nous » plus souvent américain qu'afro-américain, qui décrit ce qu'il y a de fondamentalement commun aux Noirs comme aux Blancs dans l'expérience américaine. Les auteurs noirs ont plutôt

tendance à opposer un « nous » communautaire à un « eux » (les Blancs), comme dans la chanson de Bob Marley « *Them belly full but we hungry* ». On pourrait poser l'hypothèse que, chez Ellison, le recours à un « we » englobant n'est en réalité pas tant une profession de foi idéologique (son patriotisme US lui a beaucoup été reproché par ses pairs) qu'un parti pris méthodologique, un artifice anthropologique pour parvenir à observer, comme de l'extérieur, la société américaine. Cette position « extérieure » à la minorité dont il est issu ne peut être que théorique, car ce « nous », dans la réalité quotidienne, est bien sûr intenable : Ellison, comme tous les Noirs, l'a appris à ses dépens dès son plus jeune âge. Il alterne ainsi dans ce texte entre les deux « nous », patriote et nationaliste noir, et ce jeu de va-et-vient lui permet de cerner au plus près la réalité sociale et culturelle de son pays.

L'humour américain

William Lhamon Jr, auteur d'une étude innovante sur les spectacles *Minstrels*³, a précisément remis en cause la lecture classique encore en circulation à la fin du xx^e siècle (et qu'Ellison reconduit en partie au début de son texte), qui ne voyait dans ces spectacles que le reflet abject de l'Amérique de Jim Crow⁴. Sa thèse est que le masque du bouffon noir témoigne avant tout de la fascination réciproque entre les races aux États-Unis. Pour Lhamon, la dimension raciste du personnage noir *en haillons* a été subvertie par un prolétariat atlantique bigarré faisant souvent fi des distinctions de couleur et enclin à s'identifier – c'est là l'acte de résistance de cette sous-culture *lumpen* atlantique – à la figure ambiguë de Jim Crow, dominée mais pas soumise. Or, c'est précisément la perspective qu'Ellison parvient à entrouvrir lorsqu'il entend démontrer que les artistes ne sont pas que les vecteurs d'archétypes intemporels, mais des manipulateurs de masques : leur métier (*craftmanship*) est précisément de jouer de l'ambiguïté symbolique des représentations culturelles. On pourrait voir dans l'analyse de Twain et de Faulkner que propose Ellison un précédent à la lecture que fait Lhamon de la nouvelle de Melville *Benito Cereno*, où il montre que les schèmes du *Minstrel* sont présents dans la littérature et que leur utilisation milite souvent – chez les plus grands auteurs – contre le *statu quo* raciste (voir Lhamon 2008 : 128-143). Pour Ellison, même un Faulkner raciste réussit à faire apparaître l'humanité des Noirs derrière le masque du bouffon.

Comprendre que la figure de Jim Crow n'est qu'un masque que les Noirs peuvent subvertir à l'instar d'un Armstrong élisabéthain est une chose. En saisissant l'américanité fondamentale constitue un pas de plus, que bien peu de modernistes noirs oseront franchir au xx^e siècle. La grande référence d'Ellison est ici l'historienne et anthropologue du populaire Constance Rourke, qui publie en 1931 une étude pionnière : *American Humor. A Study of the National Character*. Trois archétypes se dégagent selon elle de l'humour américain que l'on trouve dans les almanachs, les *tall-tales*, proverbes et autres saynètes comiques des théâtres ambulants : le *Yankee Peddler* (le colporteur Yankee), le *Backwoodsman* (l'homme des sous-bois) et le *Blackface minstrel* – à savoir le capitaliste pragmatique et roublard du Nord-Est, le pionnier du *Far West* fuyant la civilisation corrompue et le Nègre faussement complaisant du vieux Sud. Ces trois personnages jouent des coudes pour faire croire aux autres ce qu'ils ne sont pas et tirer ainsi leur épingle du jeu dans la comédie sociale américaine, où chacun arrive avec un passé différent et un présent inconnu à conquérir.



Fig. 4 Masque janus anthropomorphe, Nigéria. Musée du quai Branly.

3. Les *Minstrel shows* sont des spectacles de théâtre populaire en vogue des années 1840 jusqu'à la fin des années 1930, où des acteurs blancs se griment en Noirs pour mettre en scène la culture afro-américaine. Ils seront bientôt rejoints par des comédiens noirs, qui prennent soin de se grimer à leur tour, comme l'explique Ellison plus loin. La *minstrelsy* est la matrice fascinante de l'art populaire américain, dans toute sa complexité, avec son lot de motivations mêlées de fantasmes, de racisme et d'antiracisme, bref, son authentique inauthenticité (sur ce point, voir Jamin et Séité 2006).

4. Par une étonnante évolution sémantique, le terme « Jim Crow », qui désignait à l'origine le personnage principal de ces spectacles de vaudeville, en est venu à symboliser les lois ségrégationnistes, et même le racisme anti-Noir d'une manière générale.

• • •

5. C'est de cette problématique que tente de rendre compte, selon Édouard Glissant, toute l'œuvre de William Faulkner. Dans son essai *Faulkner Mississippi*, Glissant nous dit à propos du comté imaginaire qui délimite l'univers faulknerien et qui vaut métaphore du vieux Sud : « Qu'est-ce que le Yoknapatawpha ? Un pays composite qui souffre de vouloir être une communauté atavique et souffre plus encore de ne pas y parvenir » (Glissant 1996 : 161).

6. Je traduis cette expression par « dans la veine américaine ». On peut noter qu'Ellison fait probablement allusion ici à un essai d'histoire américaine du poète moderniste William Carlos Williams, *In the American Grain*, paru en 1925. Contrairement à Pound ou à Eliot avec qui il partageait certains principes esthétiques, Williams ne s'inscrira pas en faux contre le matérialisme décadent du Nouveau Monde, ni ne choisira l'exil en Europe, mais portera une attention particulière au vernaculaire américain.

7. Dans un texte un peu plus tardif sur la lutte pour les droits civiques (« If the Twain Shall Meet », 1964), Ellison se réfère à nouveau à ce proverbe pour décrire l'action du Negro Freedom Party of Mississippi, qui apprenait aux Noirs à voter à une époque où ils n'avaient pas le droit de le faire (l'obtention du droit de vote pour les Noirs dans tous les États-Unis date de 1964) : « Au début, cela n'était qu'une sorte de rite artificiel [...], mais cette parodie ironique de la démocratie du Sud se transforma peu à peu en un geste politique qui les fit s'introduire dans l'arène de l'histoire. Le vieux proverbe esclavagiste "*Change the Joke and Slip the Yoke*" manifestait encore une fois son endurente sagesse » (Ellison 2003 : 579).

La fonction de l'humour et des masques qu'ils manipulent tous trois est de répondre à l'angoisse existentielle américaine. En effet, on assiste sur le sol américain à cette situation inédite (par son ampleur à tout le moins) où différentes traditions se retrouvent côte à côte dans un même espace public et se trouvent ainsi relativisées. La coexistence de différentes *Weltanschauungen* sape l'autorité de chacune d'entre elles considérée isolément, rendant peu à peu impossible le rêve d'une communauté atavique (même si, dans les premiers temps de la colonisation, ce pluralisme originel a été étouffé dans la violence esclavagiste⁵). Plus aucun récit des origines ne peut désormais prétendre à l'absolu, d'où le sentiment de l'absurde, le vide ontologique et la crise identitaire majeure dont toute la littérature américaine se fait l'écho. L'humour est là pour désamorcer la charge angoissante de l'inconnu et de l'altérité et ainsi permettre l'action et la relation. Grâce à Rourke, qui, dans un geste démocratique, a mis sur un pied d'égalité différents archétypes ethniques, Ellison découvre que les stratégies de survie du Noir américain ont leurs équivalents dans toutes les strates de la société américaine, et que l'humour noir des Noirs américains s'approche en fait au plus près de la condition existentielle propre aux États-Unis d'Amérique. Le recours au masque est d'une manière générale, nous dit Ellison, « *in the American Grain*⁶ ».

Lore noir

Confrontés avant les autres à la « chute du cours de l'expérience » (Benjamin 2000), les Noirs ont ainsi appris à se saisir des faux-semblants de la comédie américaine et à les subvertir à leurs fins, et leur expérience prend une valeur exemplaire à mesure que le désenchantement radical qu'ils ont connu se généralise. Ce pragmatisme des plus américains prend donc sa source dans l'expérience de l'esclavage. Cela, Ellison le suggère en choisissant pour titre de cet essai un proverbe datant de la période *ante bellum*, « Change the Joke and Slip the Yoke », qui enseigne que l'humour, dans une situation de domination, peut avoir une efficacité performative. En détournant les stéréotypes raciaux (*Change the Joke*), l'humour permet d'esquiver (*to Slip*) le joug (*the Yoke*) de l'esclavage. Il s'agit d'une parade morale, bien sûr, mais Ellison a rappelé que c'est sur le plan symbolique que l'expérience de l'esclavage a été finalement la plus douloureuse⁷.

C'est tout l'enjeu qu'il y a à saisir le sens profond de ce qu'Ellison appelle, dans sa correspondance avec son compagnon de route Albert Murray – un Noir, cette fois –, le « *Negro lore* ». Le lore, comme le rappelle Jacques Rancière dans sa préface au livre de Lhamon, « est un mot exemplairement soustractif, un lore sans folk, une matrice de savoirs, de récits et de pratiques qui est tout entière affaire de circulation » (Lhamon 2008 : 8). Pour répondre à Hyman, Ellison glisse donc insensiblement de la notion de folklore à celle de lore noir. Ce lore désigne l'ensemble des stratégies de création culturelle dans le contexte américain, où la stabilité de la tradition a fait place au maelström de la modernité. Il permet à un groupe donné de s'orienter dans le joyeux chaos culturel américain, de se saisir de la configuration sociale imposée pour lui donner un sens qui lui soit propre. Ce sens sera ensuite réutilisable par d'autres – la culture américaine n'est faite que d'emprunts réciproques –, et c'est le travail du critique culturel que de décrypter ces palimpsestes que sont les œuvres de la culture populaire.

Aussi, ne nous y trompons pas, si Ellison refuse de considérer la culture noire américaine comme purement autonome et séparée de la culture blanche, voire même de reconnaître la moindre filiation africaine, il n'en est pas moins un fervent défenseur



Fig. 5 Les écrivains Albert Murray (à gauche) et Ralph Ellison (à droite). Avec la permission de Gloria McDarrah.

de la richesse de la sous-culture noire. Seulement, pour lui, la solidarité objective des Noirs avec les idéaux de liberté inscrits dans la Constitution d'une part, et la coupure la plus radicale avec le passé qu'ils représentent d'autre part (d'où une nécessité constante d'improviser sur le donné) les placent au cœur du contrat social américain. C'est ainsi qu'il concilie une position intégrationniste avec une forme de nationalisme culturel. Comme le souligne Henri Louis Gates Jr en parlant de Murray et d'Ellison : « Sous sa forme la plus brute, leur théorie affirme que les Américains les plus authentiques sont les Noirs. En effet, une bonne partie de ce qui est réellement propre au "caractère national" américain est enraciné dans la préhistoire improvisatrice des blues » (Gates 1996 : 76-78). Pour Gates, Ellison et Murray sont paradoxalement les nationalistes culturels les plus conséquents. C'est peut-être là le point essentiel de l'essai d'Ellison : l'intégration n'est pas une accommodation avec l'élément extérieur blanc, mais bien une introspection vers le fond commun d'américanité que chaque Noir peut trouver en lui, pour découvrir en quelque sorte que l'Amérique ressort toujours plus noire à chaque examen profond de son identité culturelle. C'est ainsi, nous demande Ellison, qu'il faut comprendre la chute de son roman *Homme invisible*, et du narrateur lui-même, dans « une cave à charbon, source de chaleur, de lumière, de pouvoir, et, en vertu des motivations du personnage, d'autoperception, un processus d'ascension vers une compréhension de la condition humaine ».

« *Who wills to be a Negro?* », demande Ellison de façon rhétorique dans sa polémique avec Irving Howe, « *I do!* ».

École des Hautes Études en Sciences Sociales
parent.emmanuel@gmail.com

mots clés / keywords : littérature noire américaine // *African American literature* • folklore // *folklore* • décepteur // *trickster* • humour américain // *American sense of humor*.

Bibliographie

BENJAMIN, Walter

2000 « Expérience et Pauvreté », *Œuvres II*, trad. Pierre Rush. Paris, Gallimard : 364-372 (1^{re} éd., 1933).

ELLISON, Ralph

1969 *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, trad. Robert et Magali Merle. Paris, Grasset (1^{re} éd. américaine, 1952).

2003 *The Collected Essays of Ralph Ellison*, John Callahan éd. New York, Random House.

ELLISON, Ralph, et MURRAY, Albert

2000 *Trading Twelves. The Selected Letters of Ralph Ellison and Albert Murray*, John Callahan and Albert Murray éd. New York, The Modern Library.

GATES Jr, Henry Louis

1988 *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. New York, Oxford University Press.

1996 "Albert Murray, King of Cats", *The New Yorker*, 8 avril : 70-81.

GILROY, Paul

2003 *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, trad. Jean-Philippe Henquel. Paris, Kargo/L'éclat (1^{re} éd. anglaise, 1993).

GLISSANT, Édouard

1996 *Faulkner Mississippi*. Paris, Stock.

LHAMON Jr, William

2008 *Peaux blanches, Masques noirs*, avec une préface de Jacques Rancière, trad. Sophie Renaut (2004). Paris, Kargo/L'éclat (1^{re} éd. américaine, 1998).

MORRISON, Toni

1993 *Playing in the Dark. Blancheur et imagination littéraire*, trad. Pierre Alien. Paris, Christian Bourgois (1^{re} éd. américaine, 1992).

PARENT, Emmanuel

2007 « Ellison, critique de LeRoi Jones », *L'Homme* 181, janvier-mars : 131-150.

PAULME, Denise

1975 « Typologie des contes africains du Décepteur », *Cahiers d'études africaines* XV, 4, 60 : 569-600.

1976 *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*. Paris, Gallimard.

RAMPERSAD, Arnold

2007 *Ralph Ellison. A Biography*. New York, A. Knopf.

ROURKE, Constance

2004 *American Humor. A Study of the National Character*, avec une introduction de Greil Marcus. New York, New York Review Books (1^{re} éd. américaine, 1931).

JAMIN, Jean, et SÉITÉ, Yannick

2006 « Anthropologie d'un tube des années folles », *Gradhiva* n° 4 : 5-33.

Résumé / Abstract

Emmanuel Parent, *Une introduction au débat Ellison-Hyman "In the American Grain"* – On se propose ici d'introduire le débat entre Ralph Ellison et Stanley Hyman sur les rapports entre littérature noire américaine moderne et folklore noir américain. On présente les principaux enjeux de cette polémique de 1958 (la culture afro-américaine met-elle en œuvre des archétypes provenant de l'Afrique pré-coloniale ?) et son actualité au regard des débats contemporains sur les notions de sous-culture, de résistance et de domination (la question du masque dans la culture populaire américaine principalement). On montre comment Ellison entend déplacer la problématique de la notion de folklore (intangibilité, identité ethnique) à celle de « lore », beaucoup plus mouvante et adaptée aux tourments existentiels du monde moderne.

Emmanuel Parent, *An Introduction to the Ellison-Hyman Debate "In the American Grain"* – The proposed article is an introduction to the debate between Ralph Ellison and Stanley Hyman on the relationships between black modern North American literature, and black North American folklore. The central issues of this 1958 polemic are introduced, (does Afro-American culture employ archetypes from pre-colonial Africa ?) as well as the contemporary relevance of this discussion, particularly on notions of under-culture, resistance and domination, (particularly the role of the mask in popular American culture.) This article shows how Ellison intended to shift the problematic surrounding the notion of folklore, seen as intangible and related to ethnic identity, towards more shifting notions of "lore", that were much more suited to the existential dilemmas of the modern world.